

MARIANGELA ALVES DE LIMA

# O teatro do negro no Brasil e nos Estados Unidos

Para enraizar-se outra vez às margens do Jordão não bastou aos judeus a identidade fundada nos costumes e no livro sagrado. Foi preciso que restaurassem uma língua esquecida para operar como um sistema de representação capaz de amalgamar à realidade da nação a idéia de povo. É bem outra a situação dos povos negros. A diáspora não lhes deixou sequer, como resíduo, a memória de uma língua comum. O vasto continente de onde foram arrancados pode ser um mito edênico, mas não um território ao qual possam retornar. Restou-lhes contudo um cerne, sob a forma de um sistema de representação não-verbal sobrevivendo nos gestos, nos ritmos e nos ícones. É a partir desse substrato comum que os povos negros constituem estratégias de preservação da sua identidade sob o domínio da cultura branca.

Em *A Cena em Sombras* o teatro é considerado como o lugar privilegiado para o exercício das práticas de auto-afirmação e sobrevivência. Leda Maria Martins realiza um trabalho de prospecção ao comparar a cena brasileira e o desenvolvimento histórico do teatro do negro nos Estados Unidos. Examina o que foi efetivamente realizado e sugere uma potência. Pode-se ir muito mais longe. Por enquanto a tarefa da autora é a de “apontar para algumas possibilidades teóricas para a interpretação e volição crítica desse teatro, utilizando a teatralidade da cultura negra como um conceito operacional, que se manifesta no teatro em particular e na cultura afro em geral”.

Para abrir o caminho ao tema o livro enfrenta o espinhoso problema da dissimulação que, no contexto brasileiro, cerca a questão do negro: “Do que se fala quando se fala negro? Da cor do dramaturgo ou do ator? Do tema? Da cultura? Da raça?”. Ao propor as perguntas a autora admite como seu campo de investigação um território minado por evasivas. Através da indefinição conceitual a cultura negra procura os intervalos para se reafirmar. Da mesma forma, quando um conceito se fecha atribuindo valor negativo ao negro, o antagonismo claro oferece um fulcro para a resistência. É preciso, portanto, falar de tudo, porque são esses entrecruzamentos que formam, em última análise, a “tessitura da representação”.

Na expressão da cultura branca dominante a linguagem verbal é o instrumento privilegiado

**MARIANGELA ALVES DE LIMA** é crítica de Teatro do “Caderno 2” de *O Estado de S. Paulo*.

*A Cena em Sombras*, de Leda Maria Martins, São Paulo, Perspectiva, 1995.

para segregar e destruir. Vocábulo, expressões e situações estereotipadas estigmatizam, na dramaturgia dos autores brancos, a cultura e o tipo físico dos povos africanos. A esse discurso a cultura afro responde através de signos não-verbais. Por meio do canto, da dança, do mascaramento dos rituais religiosos em manifestações cênicas os negros, no período escravagista, resistem e preservam a memória da sua identidade cultural. São estes mesmos elementos de uma linguagem espaço-temporal que se transferem, respectivamente nos séculos XIX e XX, para a escrita dramática nos palcos brasileiros e norte-americanos.

Sendo, a princípio, uma estratégia de sobrevivência, a teatralidade transforma-se em uma forma peculiar e assertiva de produção artística. Ao constituir-se intencionalmente como arte o Teatro Negro será uma escritura polimórfica, associando à teatralidade singular africana o signo verbal do discurso dominante. Nessa nova escritura cênica a língua do branco é resignificada para desvelar ao invés do ocultar o negro. A apropriação é audaz ou subreptícia “segundo a lei de bronze que recusa ao oprimido todas as armas que ele próprio não haja roubado ao opressor” (\*).

O método comparativo é, efetivamente, um preâmbulo para as “futuras possibilidades teóricas” mencionadas pela autora. Restringindo-se às etapas de constituição da linguagem cênica nos dois países, Leda Maria Martins enfatiza em diferentes momentos do seu texto a necessidade de se explorar, futuramente, os campos da história, das relações econômicas e da própria antropologia para que se possa compreender a diferença de aclimação da cultura afro nos variados territórios por onde se dispersaram os povos negros. Seu trabalho distingue, em primeiro lugar, as operações comuns. As mesmas manifestações da teatralidade afro precedem as formalizações para o palco nos dois países. Uma vez constituída uma escritura cênica essa teatralidade suporta o texto e pode ser reconhecida em criações singulares com evidente marca autoral. Sob o enunciado dialógico de uma peça norte-americana ou sob os episódios calcados em uma tragédia grega idealizados por um autor brasileiro, sobrevive a pulsação da teatralidade africana.

Consideradas sob o ponto de vista da evo-

lução da linguagem as etapas são semelhantes. Tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos o canto esconde uma senha, a cerimônia religiosa se disfarça de festa, a luta se traveste em dança e, por fim, o texto teatral subverte os valores das expressões verbais com que o branco dissimula ou denigre a identidade do negro. Em ambas as cenas manifesta-se primeiro a teatralidade e, em seguida, um esforço de reversão de atributos negativos em positivos.

O livro nos mostra, entretanto, que as etapas evolutivas não estão em sincronia e tampouco têm idêntica intensidade. O primeiro grupo do Teatro Negro norte-americano tem uma fundação historicamente mais remota, em 1921. Perseguido, fisicamente violentado por agressões, esse pequeno teatrinho no Harlem foi secundado por vários outros igualmente atrevidos. Entre nós o primeiro grupo inscrito na historiografia é o Teatro Experimental do Negro que “irrompe na cena teatral brasileira em 5 de maio de 1945, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro”.

Em vez de um teatrinho clandestino para a comunidade negra há uma companhia ocupando um teatro público, acolhida e estimulada pelos votos de prosperidade da grande imprensa. Com excelentes atores, dramaturgos promissores e uma organização de *ensemble* extraordinariamente avançada para a época, o Teatro Experimental do Negro encerra as suas atividades depois de mais de uma década de luta, em parte “devido à não-participação da comunidade negra”. Seu ciclo de apogeu e decadência econômica dura aproximadamente o mesmo tempo do que o de outras grandes companhias brasileiras como o Teatro Brasileiro de Comédia. Mas o fato é que a ousadia do TEP não é secundada por outros grupos com propostas novas para a mesma bandeira.

Pode-se inferir que a densidade da sombria projetada sobre o Teatro Negro das duas nações é bem diversa. É possível que a descontinuidade do teatro do negro no Brasil corresponda genericamente ao comportamento errático de um modo de produção que privilegia os espetáculos isolados e desestimula os grupos ou companhias estáveis. Nesse caso seria preciso procurar, no vasto campo das produções isoladas, as obras cênicas em que se manifestam os temas e a teatralidade peculiar da cultura negra. Talvez o Teatro Negro

\*Jean-Paul Sartre, *Reflexões sobre o Racismo*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1965.



tenha sobrevivido em um circuito semiprofissional, disseminado geograficamente e dirigido a um público indiferenciado.

Outras hipóteses são assinaladas no livro. Fatos específicos da história brasileira, como o golpe militar de 1964, afetaram não apenas a continuidade do Teatro Experimental do Negro como a de outros grupos de atuação ideológica no mesmo período. Enquanto isso os grupos ideológicos do mesmo período nos Estados Unidos floresciam sob a atmosfera contestatária da contracultura. Desse período provêm os belíssimos exemplares da dramaturgia norte-americana que a autora analisará na parte final do seu livro.

No caso brasileiro considera-se também “nosso peculiar aparato social que vem, há séculos, excluindo as minorias dos centros de produção e decisão, relegando ao *exótico* as práticas que incorporam o outro em sua fala e que o consideram como um elemento irrelevante na construção dos saberes e nas posições de poder social”. Ao mencionar a omissão da comunidade negra em prestigiar uma iniciativa que a ela se dirige, Leda Maria Martins considera que esta comunidade tem, introjetado, o hábito da exclusão.

Observadas as diferenças, há suficientes traços comuns nas produções dos dois países

para que se possa configurar uma poética do Teatro Negro. Constituindo-se gradualmente como uma noção figurativa, forjado dentro dessa forma peculiar do exílio que é a discriminação, o Teatro Negro incorpora ao seu enunciado três elementos constantes: a lembrança da cultura africana, a história da escravidão e do racismo e a desconstrução de imagens perversas do negro. Entretidos pelo componente original - a teatralidade afro -, as criações do Teatro Negro mantêm um componente lúdico por onde o espectador pode penetrar para sentir-se co-produtor de um discurso comunitário.

Não se trata contudo de um jogo prazeroso, onde prevalece a fruição descompromissada. Em todos os exemplos estudados a abertura do jogo cerca temas graves, como as feridas profundas provocadas pelo racismo. A isso se alia a exaltação das formas e valores obliterados pelo olhar da cultura dominante. Tendo para cumprir a tarefa de reafirmar uma identidade ameaçada, o jogo cênico assume, invariavelmente, a fisionomia de um combate ritual.

Para o teatro, como para o plano concreto da existência, o procedimento é o mesmo. Expatriados e escravizados, os povos negros adotam, como uma primeira estratégia de

À ESQUERDA, CENA DE ARUANDA, TEATRO GINÁSTICO, RIO, 1948, COM RUTH DE SOUZA E ABDIAS DO NASCIMENTO; AO LADO, OTELO, COM ABDIAS DO NASCIMENTO E CACILDA BECKER, EM 1946, NO TEATRO REGINA, TAMBÉM NO RIO

sobrevivência, a dissimulação. A autora identifica em Exu, o orixá das encruzilhadas, o símbolo desse constante processo de re-significação. Nas representações dos negros uma coisa nunca é o que parece para o branco. Nessa primeira etapa os negros aprendem formas mais complexas de metamorfose, sempre à procura de uma linguagem que restaure a origem, vingue a história e realize a igualdade.

A idéia de um cruzamento contínuo, subvertendo a linearidade do signo verbal, preside a abordagem dos textos dramáticos escolhidos neste livro como exemplos dessas estratégias. Em todas as peças analisadas a personagem negra sofre uma cisão interna. Tem, introjetado, o discurso de branco, e deve procurar a autenticidade da sua origem cultural e racial. Diminuído pela linguagem, é pela linguagem que deve resgatar sua grandeza. Neste combate psíquico liberam-se as vozes da África, muitas vezes sob a forma de imagens misteriosas e inconscientes rompendo o sistema binário da fala. Por vezes intrometem-se vocábulos de línguas semimortas, outras vezes há uma inesperada cisão no pensamento lógico e as palavras adquirem um valor rítmico.

São esses procedimentos que definem a dramaturgia do Teatro Negro. Por essa razão o livro inclui peças de dois dramaturgos que incorporam ao seu trabalho essas estratégias de representação, compreendendo a negritude sem senti-la na pele: Jean Genet e Nelson Rodrigues. O que importa é compreender de que modo a poética do Teatro Negro se apropria de certas convenções da dramaturgia européia para modificá-la com uma sintaxe africana.

Curiosamente nos autores brasileiros enfocados (Abdias Nascimento, Agostinho Olavo e Nelso Rodrigues) os protagonistas são construções de contorno alegórico cujo conflito se torna coletivo podendo, por essa razão, estabelecer uma produtiva relação dialógica com figuras corais. Apenas *Slavership*, um texto do dramaturgo norte-americano Amiri Baraka, apresenta a mesma clareza metafórica das peças brasileiras. Nas outras peças norte-americanas é visível a influência do realismo psicológico. Há personagens marcadamente individualizadas e a passagem do universo subjetivo para a analogia com a coletividade negra é bastante com-

plexa. Os mesmos elementos formam o subtexto de todas essas peças, mas são empregados em proporções diferentes na dramaturgia dos dois países. Pode ser que, por influência das religiões reformadas, a cultura afro nos Estados Unidos tenha aprofundado dramaticamente o exame da consciência individual.

Da psicanálise saem os instrumentos para o último capítulo do livro onde a autora enfrenta o difícil tema da constituição do sujeito negro sob o influxo das interdições do branco. Nas três peças enfocadas (*Anjo Negro*, *The Owl Answers* e *Dutchman*) os protagonistas são impelidos pela ação dramática a negar ou afirmar o próprio corpo, em um dilaceramento de conclusão trágica. É assim, afirma a autora, que “o Teatro Negro problematiza e fende as noções essencialistas que fazem da negrura e da brancura blocos conceituais monolíticos, ancorados em uma ilusória concepção do sujeito”.

Com uma serenidade olímpica no estilo, o livro não elide a persistência do rancor nas aproximações afetivas entre negros e brancos, onde a atração e a rejeição se baseiam em uma aparência ilusória, e não na essência dos sujeitos envolvidos. Na dramaturgia há uma única vazante possível para esse ódio acumulado, e não se trata de um final feliz. Em *Dutchman*, observa Leda, Amiri Baraka faz com que o assassinato de um jovem negro seja o emblema de uma revolução social. Inversamente, em *Anjo Negro*, Nelson Rodrigues enclausura e imobiliza suas duas personagens. Sem vislumbrar um horizonte utópico, o homem negro e a mulher branca são constrangidos pela equivalência entre o amor e o ódio.

*A Cena em Sombras* é, certamente, uma valiosa contribuição para o campo dos estudos cênicos. Mas é bem mais do que isso. É um olhar ao mesmo tempo profundo e alongado sobre a identidade, os desejos e o modo de resistência dos povos negros sob a dominação branca. Ao construir, arduamente, novas representações para exprimir e combater a adversidade, o Teatro Negro alarga o espaço para a manifestação de toda a alteridade. “Nos congadeiros”, escreve Leda Maria Martins, e “desde criança, senti a cena da minha alteridade negra ser festejada com fulgor, suturando, sem dor, minha cândida humanidade”.